

# En torno al desafío en el teatro de Lope

## Duels in Lope de Vega's plays

**Frédéric Serralta**

CLESO / Université de Toulouse-Jean Jaurès

FRANCIA

fserr@sfr.fr

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 6.2, 2018, pp. 717-727]

Recibido: 21-12-2017 / Aceptado: 16-02-2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2018.06.02.49>

**Resumen.** Un muestrario significativo de las dramatizaciones del desafío en las comedias de Lope de Vega pone de relieve, desde el «mentís» inicial hasta el desafío truncado y el duelo a muerte, la diversidad de sus repercusiones en la construcción del enredo, y por lo tanto la variable pero importante función genésica de un episodio muy presente en el teatro aurisecular.

**Palabras clave.** Lope de Vega; comedia; desafío; funcionalidad.

**Abstract.** A significant sample of duel dramatizations in Lope de Vega's plays enables us to highlight, from the initial denial to the truncated duel and the fight to the death, the diversity of its repercussions on plot-building and, consequently, the varying yet important creative function of an episode which occurs very frequently in 17th-century Spanish theatre.

**Keywords.** Lope de Vega; *Comedia*; Duel; Functionality.

Como bien sabe cualquier aficionado al teatro español del XVII, basta leer unas pocas comedias, de capa y espada pero también palatinas, para encontrar escenas de desafío entre dos galanes representantes arquetípicos de la nobleza aurisecular. Es una peripecia dramática tan corriente que no parece merecedora de especial atención. Sobre todo teniendo en cuenta que los fundamentos del desafío ya están estudiados, y bien estudiados, en la tesis que dedicó Claude Chauchadis a la llamada *Ley del duelo*, ese código general del honor por el que se regía entonces el comportamiento de los nobles<sup>1</sup>, y en particular la defensa del honor personal

1. Efectivamente, «Al decir "duelo", no sólo se piensa en el significado de combate o desafío, sino que se considera todo el código de comportamiento que rige las relaciones conflictivas entre hombres de

mediante el tradicional recurso al desafío. Todo, o casi todo, está dicho pues sobre los componentes históricos, sociológicos y judiciales del tema, y de poca utilidad, por lo menos literaria, sería cotejar la ilustración del desafío en el teatro de Lope con su práctica en el XVII español, porque en la Comedia las leyes del honor, aunque directamente entroncadas con los usos de la sociedad contemporánea, tienen un funcionamiento distinto del de la vida real. Pero precisamente por esta última característica me parece que algo queda que decir sobre el desafío dramático, y ello centrándose en sus relaciones específicas no con un *fuera* social, sino con un *dentro* funcional, y tratando de poner de relieve la variable importancia de su papel como factor estructurante del enredo.

Con tal enfoque me voy pues a interesar por las apariciones del tema en el teatro de Lope. Mi propósito efectivamente es evocar, agrupándolas según características comunes, diversas escenas de desafío a fin de analizarlas en su relación con la intriga de la comedia. Lo haré a partir de una selección de casos concretos, selección por cierto muy limitada, porque, como queda dicho, en la obra de Lope y en el teatro del XVII español son innumerables los desafíos, ya sea aludidos, narrados, iniciados o finalizados en escena. Para evitar además una abrumadora acumulación de ejemplos, no evocaré con algún detalle sino unos pocos fragmentos significativos, limitándome para los otros a rápidas alusiones y remitiendo a las notas las referencias correspondientes.

Entro ahora en el tema del desafío propiamente dicho por la puerta de los motivos que en la comedia de Lope provocan un enfrentamiento armado entre dos personajes. Tales causas pueden ser de índole muy diversa, aunque siempre están fundadas en cuestiones de amor (esencialmente, de celos) y de honor (incluyendo en este concepto la quisquillosa afirmación de una *hombría* a un tiempo personal y social). Se va a ver que el desafío como tal, o como parte de una trama, o (con mayor frecuencia) de competencia nocturna entre dos pretendientes ante la puerta de su amada, pero el detonador más difundido en el teatro, y no sólo el de Lope, es el «mentís» con que un personaje niega agresivamente la veracidad de las afirmaciones del otro. A los desafíos que proceden de dicha palabra y a sus consecuencias teatrales voy a dedicar ahora mi primer apartado.

El «mentís» como detonador omnipresente, acabo de decir, en el teatro urbano de Lope. Omnipresente, sí, pero no siempre eficaz. La reacción —o la ausencia de reacción— de los así desmentidos es muy variable (y correlativamente tiene repercusiones diversas en la intriga posterior). El paso a un desafío inmediato (el cual puede además, como en breve lo comentaré, interrumpirse luego por diversos motivos) únicamente se realiza cuando lo requiere el estatuto dramático de los personajes.

A nadie le extrañará pues que no «funcione» el mentís cuando se formula entre personajes que no son miembros de la nobleza, ajenos por lo tanto a las obligaciones del honor. Lo que sí puede parecer extraño es la relativa frecuencia con que

honor, hasta tal punto que en determinados casos el significado de duelo linda con el de honor» (Chau-chadis, 1996, p. 485).

aparece en el teatro de Lope entre protagonistas de estatuto inferior, por ejemplo en una conversación entre dos aldeanos<sup>2</sup>, o dos damas que se fingen locas<sup>3</sup>, o de una aldeana a una dama disfrazada de barbero de pueblo<sup>4</sup>, o de otra campesina a un criado<sup>5</sup>... Incluso si es un caballero el desmentido por una dama («cortesana», bien es verdad), «no está [su] honra cargada», dice uno de los personajes, porque «no puede mujer cargar»<sup>6</sup>. Otro de los casos que estoy evocando (el de un galán que, en una violenta escena de celos, desmiente a una dama sin que ella se declare ofendida)<sup>7</sup> confirma que en la Comedia la ley del duelo, con la notable excepción de *También hay duelo en las damas*, de Calderón, no concierne a las mujeres<sup>8</sup>. Total, que no pasa nada en todos los casos citados. En la última escena a la que acabo de aludir, puede ser que sirva el mentís para enfatizar la tensión entre dos personajes principales, pero cuando se trata de campesinos los episodios de este tipo suelen funcionar como una escena de mera distensión, un guiño paródico o una alusión burlona a las rigideces del código nobiliario teatral.

Si al contrario interviene el mentís entre caballeros o miembros de la nobleza, la reacción es inmediata y en casi todas las ocasiones provoca un desafío. Hasta el punto de que la ausencia de reacción, así como un comportamiento que no respete las obligaciones dictadas por la ley del duelo, es un indicador infamante de que en realidad los culpables no forman parte de la verdadera aristocracia socio-teatral<sup>9</sup>. Ahora bien: el hecho de que el desafío se anuncie o se inicie, ya sea a partir de un mentís o por otro motivo cualquiera, no quiere decir (permítaseme la expresión) que finalmente llegue la sangre al río. Al contrario: lo más frecuente en Lope son, y de ellos voy a hablar en mi segundo apartado, los desafíos truncados, o sea aquellos en que provocan una interrupción prematura diversas causas circunstanciales, entre las cuales evocaré primero la intervención de un personaje representante de la autoridad.

Después, como ya he anunciado, voy a hablar de los casos en que los protagonistas, por especie de estatuto nobiliario, sistemáticamente «meten mano» en cuanto se tercian cuestiones de honor o de superioridad personal, pero no llega a realizarse el duelo porque lo impide el capitán u otro miembro de la jerarquía militar<sup>10</sup>. Este desafío, in-

2. De un hijo a un padre, durante una riña violenta, en *La hermosa Alfreda*, II, p. 226a.

3. *Los locos de Valencia*, II, v. 2089.

4. *La hermosura aborrecida*, II, p. 273b.

5. *La villana de Getafe*, II, vv. 2902-2904.

6. *La serrana de Tormes*, II, p. 457b.

7. *Si no vieran las mujeres*, II, vv. 1965-1966.

8. Lo cual no es incompatible con la presencia en Lope de personajes femeninos que esgrimen hábilmente la espada, por ejemplo terciando en un desafío bajo un disfraz varonil (*La gallarda toledana*, II, pp. 83b-84a), o para defenderse del acoso de sus malintencionados pretendientes (*La pobreza estimada*, III, p. 460). En otros autores también se encuentran escenas de enfrentamiento entre dos damas, pero de una violencia meramente verbal (Antonio de Solís, *Amparar al enemigo*, I, pp. 11b-12a).

9. En *La pobreza estimada* (I, pp. 426b-427a), el galán que ayudado por dos servidores lucha con su competidor y le hiere por la espalda es un descendiente de conversos; en *El tirano castigado*, la ausencia de reacción inmediata de un personaje (hijo bastardo y usurpador del duque Anselmo) a quien un vasallo leal acaba de decir «¡Miente el bastardo villano!» (I, p. 1456, v. 958), corresponde, a pesar de su noble filiación, a su verdadero estatuto dramático.

10. *El secretario de sí mismo*, III, p. 337b; *La hermosa Alfreda*, II, p. 226b.

mediato pero frustrado, no suele pues llegar a mayores ni tener ninguna influencia en el enredo posterior, por lo cual se podría considerar en muchos casos como un mero rasgo de lo que hoy se llamaría costumbrismo, para reflejar el ambiente de bravura, por no decir de bravuconería, propio de la soldadesca.

También cuando en las comedias palatinas se trata de protagonistas principales, a veces miembros de la más alta nobleza, tiene una actuación preponderante la máxima autoridad, en este caso la del rey. La omnipotencia de un rey o de un príncipe real le permite incluso desmentir a un duque<sup>11</sup> sin que el desmentido tenga por ello que sentirse deshonrado. Claramente lo ilustra un diálogo de *El amigo por fuerza*, cuando dice el personaje del rey: «¡Mentís, capitán!» y le contesta su interlocutor: «Muy bien puede Vuestra Alteza / desmentirme: es superior, / es mi rey, es mi cabeza»<sup>12</sup>. Incluso en cualquier tipo de desafío (lo mismo iniciado por un mentís que por otro motivo), basta la llegada de un monarca o un príncipe para impedir la culminación de la contienda y la inmediata venganza del desmentido o agraviado<sup>13</sup>. Efectivamente, aun cuando ya están las espadas desnudas, seguir peleando en su presencia siempre se consideraba en las tablas un inaceptable desacato a la autoridad real. Aparte de que el rey podía también imponer a los dos adversarios una reconciliación, aunque a veces tan sólo provisional. Esta intervención de la autoridad real permite al dramaturgo, cuando lo requiere la intriga, clausurar ariosamente una acción secundaria o dejar pendiente la solución de un conflicto amoroso que se reservaba para el desenlace. Citaré al respecto, en *Del monte sale quien el monte quema*, el desafío que interrumpe el rey en la segunda jornada, y cuyos protagonistas son precisamente los galanes que, en el canónico final de la comedia, se casarán con las damas correspondientes<sup>14</sup>.

El mismo papel interruptor tenía, claro, la intervención de la justicia<sup>15</sup> (ya que el desmentido o desafío podía darse en un lugar privado, como en la casa de uno de los amigos<sup>16</sup>, o el hecho de estar en un lugar público<sup>17</sup>, y no pocos motivos más. En realidad existía, en el universo teatral como en la vida contemporánea<sup>18</sup>, una infinidad de circunstancias y condiciones que eximían a los desafiados de la obligación de llevar adelante el desafío. Incluso bastaba desenvainar la espada

11. *El cuerdo loco*, I, p. 382a, y *La fe rompida*, III, p. 1472, v. 3358.

12. *El amigo por fuerza*, I, p. 972, vv. 847-850.

13. *Sin secreto no hay amor*, II, pp. 150b-151a.

14. *Del monte sale quien el monte quema*, II, p. 244, vv. 1658-1666.

15. «Salió al campo con don Pedro, / hirióle, mas no fue nada, / porque llegó la justicia». En *La villana de Getafe*, III, p. 178, vv. 2252-2254.

16. Sobre el estar ambos presentes en el jardín de una dama, para verla al amanecer, dos caballeros sacan las espadas, pero llega un amigo e inmediatamente, sin explicación, dice el uno: «Federico, tu presencia / sólo detenerme puede», y el otro: «La misma Otavio respeta», y así se acaba el enfrentamiento. En *La ley ejecutada*, I, p. 13a.

17. Se inicia un duelo entre dos protagonistas, salen de su casa otros caballeros, tratando de poner paz, y se marcha el agraviado diciendo: «Agradece / que es en la calle y en lugar tan público, / pero en el campo, como voy, te aguardo». Más adelante, desengañado por su dama, no concretiza el desafío. En *El dómene Lucas*, II, p. 78b.

18. Ver Chauchadis, 1997, pp. 439 y ss.

para borrar los agravios iniciales<sup>19</sup>. De modo que disponía Lope de múltiples posibilidades de interrupción del encuentro sin menoscabo del honor de sus arquetípicos galanes de comedia. Así podía preservar el impacto dramático de un desafío en escena y la ejemplaridad socio-teatral de sus personajes, dejando al mismo tiempo paso abierto a su posterior evolución en la intriga principal, ya que en las comedias urbanas, e incluso palatinas, la defensa del honor, por muy obligatoria que pudiera ser, no constituía sino el motor episódico de una acción toda ella orientada hacia el triunfo del amor. Lo cual no significa, ni mucho menos, que un desafío truncado deje de tener influencia en la evolución de la intriga: la tiene incluso cuando no parece ser más que un breve paréntesis sin importancia.

Tal es el caso, por ejemplo, de una escena de *Ay verdades, que en amor*. La resumo: delante de la casa de una dama, salen tres hombres acuchillando a un galán, que tras defenderse con hidalga valentía busca refugio en ella. Al verle, la dama, que hasta entonces le ha desdénado, declara a su criada: «No hay cosa que me parezca / más bien que un hombre riñendo, / si tiene brío y destreza»<sup>20</sup>. De la contienda no se habla ya más, pero así se inicia en la primera jornada el idilio que los llevará al casamiento final.

Otros desafíos truncados tienen una funcionalidad dramática más importante, como lo ilustra el principio de *Sin secreto no hay amor*, que en breves palabras paso ahora a evocar. En la escena inaugural de la obra se encuentran dos caballeros, que no se conocen, en el terrero de «las rejas de Palacio». El uno, en realidad el Príncipe de Nápoles, que ronda a una dama del séquito de su propia hermana, desafía por celos al otro, que se niega a confesar su identidad. Larga escena de duelo, en que ambos admiran mutuamente la destreza y el noble comportamiento de su adversario. Cuando el príncipe anuncia quién es, su rival, en realidad el conde Don Juan de Austria, al que se había opuesto al inicio de la obra, se vuelve a poner a pelear y se va sin decir más que: «Pongo a vuestros pies la espada, / y de ignorante, aunque honrada, / perdón como es justo os pido»<sup>21</sup>. La función de este desafío inicial, además de enfatizar la caballería y la nobleza de dos protagonistas que ya de entrada se definen así como principales, es la creación de una inmediata tensión dramática que agudiza las expectativas del público ante el misterio de una identidad voluntariamente ocultada.

Como lo manifiestan estos ejemplos, los desafíos truncados no dejan pues de tener importancia desde la perspectiva de su función creadora, pero no es nada sorprendente que los de mayor incidencia en la intriga sean los que llegan a realizarse hasta el final, hasta la muerte de uno de los dos protagonistas. Y no es que estos desafíos mortales, a los que dedico ahora mi tercer y último apartado, introduzcan en la comedia de enredo cualquier tonalidad trágica, sino porque en todos los casos el sobreviviente tiene que enfrentarse con la justicia, o al menos con el

19. «No hay cosa que con haber / metido mano a la espada / no quede desagraviada» (*El remedio en la desdicha*, II, vv. 1079-1081. Este postulado teatral corresponde exactamente a los del «duelo ficto» tal como se fue difundiendo en la España del XVII (ver al respecto Chauchadis, 1987, pp. 90-91).

20. *Ay, verdades, que en amor...*, I, p. 506a.

21. *Sin secreto no hay amor*, I, p. 138a.

temor a la justicia, lo cual provisionalmente orienta, corta o tuerce el camino hacia el futuro desenlace feliz. Efectivamente, ya he dicho antes que el desafío estaba prohibido por el Papa, so pena de excomunión, y en lo civil por la ley española, como en el mismo teatro de Lope a veces lo comentan algunos personajes<sup>22</sup>. Era de por sí un delito, y todavía más cuando acababa con la muerte de uno de los dos contrincantes, pero su ilegalidad social, frente a su clara legitimidad dramática, sólo servía en la Comedia lopesca para utilizar el miedo a la justicia, cuando no su intervención directa, como un simple mecanismo orientador del enredo.

Un episodio de *El Hamete de Toledo* ilustra la consecuencia más frecuente en el teatro de Lope de las muertes por desafío: la obligación para el duelista superviviente de marcharse del lugar donde ocurrió el encuentro. Al principio de la comedia el amigo de un galán, embozado y sólo para poner a prueba su valentía, le provoca al pie de la ventana de su amada. Muerte del imprudente amigo, y unas escenas más adelante dice el galán: «Yo determino / ir, Beltrán esta jornada; / deseo ganar honor / mientras me impide el rigor / volver a la patria amada / de la justicia, aunque estoy / de aquel delito inocente»<sup>23</sup>. La partida del protagonista, causada por el desafío y el temor al consiguiente «rigor de la justicia», será un factor esencial del enredo posterior, en la medida en que su expedición militar a las costas de África le llevará a cautivar al moro Hamete, futuro personaje central de la obra.

Algo distinta de la que muestra este ejemplo suele ser la función del desafío mortal en las comedias propiamente de enredo. En ellas sirve casi siempre para provocar la separación de los enamorados, que será muchas veces el origen o al menos un motor importante de la intriga. Un ejemplo lopesco muy claro es el de *El alcalde mayor*. En dicha comedia, a instancias de su malintencionado amigo Mauricio (enamorado de Rosarda pero no correspondido), Camilo ha desafiado a Dinardo, el hijo de su amada Rosarda. Pero, al cabo de breve enfrentamiento, cae muerto Camilo. Para evitar a la justicia, va a llamar Dinardo a la puerta del monasterio del Carmen, pero antes le detiene un alguacil, todo lo cual le impide por supuesto acudir a la cita<sup>24</sup>. Mientras tanto Rosarda, que se cree abandonada por su amante, descubierta por sus deudos y por lo tanto deshonorada, se va de su casa disfrazada de hombre, y así se inicia la trayectoria divergente de los dos amantes que será la base estructural de toda la comedia. Este papel separador es un recurso frecuente, que llega a ser un tópico funcional no sólo en Lope sino en los demás dramaturgos del Siglo de Oro<sup>25</sup>. Pero en Lope no todos los desafíos sangrientos tienen esa misma función

22. «No quiero desafíos, que no es justo que demos al Pontífice disgusto» (*Guardar y guardarse*, I, p. 209b); «Esos desafíos / que antiguamente se usaban / sagrada Roma prohíbe, / y no los consiente España» (*La mayor virtud de un rey*, III, p. 523, vv. 2770-2773).

23. *El Hamete de Toledo*, I, p. 178a. En la comedia de Lope se consideraba inocente a un duelista, incluso matador de su contrincante, si había respetado todas las leyes del duelo y no tenía ninguna responsabilidad en el inicio del desafío.

24. I, p. 217a y b.

25. En pocas palabras ilustra un personaje de Calderón, en *También hay duelo en las damas*, las circunstancias arquetípicas de una separación entre dos amantes debida a las consecuencias de un desafío: «Si sabes que en este estado / fue fuerza ausentarse Félix, / porque en la casa de juego / dio a un caba-



estereotipada. Los tres casos a los que ahora me propongo dedicar un breve comentario son más originales.

El primero de ellos va a ser el duelo mortal que figura en *Del monte sale quien el monte quema*, el cual tiene lugar, no al principio como causa de la separación de los dos protagonistas principales, sino en la tercera jornada y con consecuencias muy distintas. El episodio es el siguiente: Roselo, galán desdeñado, llama de noche a la ventana de Celia haciéndose pasar por Enrique, de quien la dama está enamorada; sale en la oscuridad, espada en mano, el padre de la joven, provoca a Roselo, el cual en un breve desafío mata al padre sin haberle conocido<sup>26</sup>... El episodio funciona como un importante recurso dinamizador del enredo. Su repercusión es múltiple porque el padre muerto era el gobernador, amigo y consejero del Rey, así que su muerte determina nuevas iniciativas del monarca, y también porque la dama, engañada por el ardid de Roselo, cree que el matador de su padre ha sido su galán Enrique. Sobre tal base se cruzan y se complican las dos trayectorias, la amorosa y la política, que fundamentan la acción de la comedia, y tras otros malentendidos y mentiras directamente derivadas del desafío va creciendo una tensión que sólo desaparece en el desenlace.

El mismo planteamiento circunstancial (la muerte nocturna de un personaje sin conocer su identidad), aunque con otra finalidad dramática, se puede apreciar en *El amigo hasta la muerte*. Se trata de una comedia de enredo que forma parte del grupo de obras de Lope fundadas, parcial o totalmente, en el ensalzamiento de una virtud moral o social que se lleva hasta sus más ejemplares manifestaciones<sup>27</sup>, mediante una escalada laudatoria que en algunas comedias del grupo llega a tener vislumbres hagiográficas<sup>28</sup>. En este caso la virtud ilustrada es la amistad.

Las circunstancias de la muerte violenta presente en dicha comedia son las siguientes. Desde el principio los dos amigos Sancho y Bernardo se han venido dando cada vez más extraordinarias pruebas de amistad. En un típico desafío nocturno al pie del balcón de una dama, Sancho mata, sin conocerlo, al hermano de Bernardo. Encuentra éste a su propio hermano muerto, carga con el cadáver, pero da con la Justicia, y para salvar a su amigo, aun a costa de su propia vida, se declara culpable. Poco después, con el mismo objetivo amistoso, Sancho se denuncia también como único responsable... Bien claro está que la función de la muerte que acabo de evocar es dar pie a un comportamiento extraordinario que remata la demostración de una amistad ejemplar, y así es como sirve para la finalidad esencial de la comedia (ya muy explícita en el mismo título). La presentación del episodio en directo intensifica el dramatismo de la situación, amén de que permite también

llero la muerte, / que su padre retraído / en un convento le tiene / fuera de aquí, / por temor / de muchos nobles parientes / del muerto, y por la justicia...» (I, p. 2a).

26. III, pp. 258-259, vv. 1981-2001.

27. En este grupo se pueden citar por ejemplo *La pobreza estimada*, *El hombre por su palabra*, *El ejemplo de casadas* y *prueba de la paciencia*, *La fuerza lastimosa*, *La locura por la honra* y *El amigo hasta la muerte*.

28. Ver al respecto Serralta, 2014.

al público apreciar claramente la responsabilidad total de Federico, el muerto, en la iniciativa del duelo, y así exonerar de culpa a su por lo tanto inocente matador<sup>29</sup>.

El último y el más original de los tres casos que vengo comentando es el de *Amar sin saber a quién*. No es el único desafío que, situado ya en la primera escena, organice la construcción de toda la acción dramática posterior, pero esta vez lo hace sobre una base totalmente opuesta a la acostumbrada. Resumo esta escena inicial de la comedia: en las afueras de Toledo, salen dos caballeros. Don Pedro, que se declara agraviado no se sabe por qué, saca la espada contra don Fernando, el cual le avisa primero «Mirad / que estará la culpa en vos», luego acepta el desafío y rápidamente mata a su provocador, marchándose después. De lejos los ha visto, sin que le haya dado tiempo de separarlos, un tal don Juan recién llegado de Sevilla. Se acerca éste al caballero caído, se da cuenta de que ha muerto, pero enseguida aparece la justicia, lo detiene, y así se echa a rodar el enredo. No por el camino más frecuente, el de la separación de los amantes, sino exactamente todo lo contrario: a partir de este episodio de muerte en escena es como se construye el futuro encuentro, el amor compartido y, finalmente, el inevitable casamiento de los protagonistas centrales. Efectivamente, para suavizar la injusta prisión de don Juan, que sigue en la cárcel mientras no se ha aclarado el caso, el agradecido Don Fernando incita a su hermana Leonarda a hacerle favores (platónicos, por supuesto), con el consiguiente y paulatino enamoramiento mutuo, primero por obligación y sin verse, o sea, como dice el título, «sin saber a quién», luego por retrato, hasta llegar, entre malentendidos y otras peripecias, al consabido enlace final... Bien clara está pues la función no sólo dinamizante sino totalmente creadora del trágico desafío inicial.

A la hora de la conclusión, espero que los ejemplos estudiados me hayan permitido cumplir con lo anunciado al principio, que era presentar y comentar diversos casos de desafío como matador al que le ha ocurrido lo mismo. Pero voy a insistir, porque hablando de Lope es una perogrullada, en la habilidad, riqueza y diversidad de sus utilizaciones teatrales. Pero creo interesante añadir algunas consideraciones sobre la especificidad de esta peripecia dramática. Su frecuencia en la comedia de capa y espada (con no pocas incursiones en la palatina) no deja lugar a dudas: se trata de uno de los socorridos tópicos situacionales que baraja el autor a la hora de crear un enredo sobre bases más o menos mecanizadas. Pero su diferencia con otros tópicos semejantes, tales como las trilladas citas nocturnas de los amantes en casa de su dama o el incumplimiento por los galanes de su promesa matrimonial, es la gran amplitud de su espectro de virtualidades creadoras. El desafío es en primer lugar un marcador del arquetípico estatuto nobiliario de los protagonistas, y en determinadas circunstancias puede servir como revelador instantáneo de las excepcionales cualidades o, al contrario, de la indignidad socio-dramática, que el dramaturgo les atribuye. También tiene de por sí un intrínseco valor teatral, sobre todo cuando se realiza en directo, ya que viene a ser la visualización de un conflicto entre dos o más personajes, de una tensión interna que forzosamente se repercute en la tensión externa, la que se crea en la recepción

29. La segunda de estas funciones es una constante en todas las escenas de muerte por desafío. Ver también nota 23.



por el público. Pero sobre todo, desde una perspectiva meramente funcional, es un comodín utilísimo por su capacidad de representar la conclusión provisional de los conflictos de honor y de los enfrentamientos fundados en rivalidades amorosas, así como, simultáneamente, de ser la base total o parcial de los enredos venideros. Se sitúa en el punto de convergencia del amor y del honor, que en diferentes proporciones son como se sabe los dos motores básicos de la intriga en las obras de capa y espada. Así se explica pues la frecuencia de sus apariciones y la multiplicidad de sus funciones genésicas, muy probablemente no sólo en Lope, sino, con mayor o menor abundancia y destreza creadora, en todo el teatro de su tiempo... Pero hoy sólo me he propuesto ejemplificarlas en las comedias del Fénix.

#### BIBLIOGRAFÍA

Calderon de la Barca, Pedro, *También hay duelo en las damas*, edición suelta en Sevil[la], Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez, s. f. (siglo XVIII).

Chauchadis, Claude, «Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro», *Criticón*, 39, 1987, pp. 77-113.

Chauchadis, Claude, «El duelo como valor aristocrático en la comedia», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, t. I, pp. 485-494.

Chauchadis, Claude, *La loi du duel*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997 (Anejos de *Criticón*, 8).

Serralta, Frédéric, «Sociedad, religión y teatralidad en *La pobreza estimada* (Lope de Vega)», *Criticón*, 122, 2014, pp. 97-106.

Solís, Antonio de, *Amparar al enemigo*, edición suelta, sin lugar, sin fecha (siglo XVIII), 36 pp., s. p.

Vega, Lope de, *Amar sin saber a quién*, en Justo García Soriano (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), t. XI, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1929, pp. 283-319.

Vega, Lope de, *Ay, verdades, que en amor...*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), t. III, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, pp. 502-534.

Vega, Lope de, *Del monte sale quien el monte quema*, ed. Ana María Porteiro Chouciño, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 2007.

Vega, Lope de, *El alcalde mayor*, en Justo García Soriano (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), t. XI, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1929, pp. 210-245.

Vega, Lope de, *El amigo hasta la muerte*, en Justo García Soriano (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), t. XI, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1929, pp. 320-364.

Vega, Lope de, *El amigo por fuerza*, ed. Gonzalo Pontón, en *Comedias de Lope de Vega, Parte IV*, 3, dir. Alberto Blecu y Guillermo Serés, Lleida, Editorial Milenio, 2002, vol. 9, pp. 923-1080.

Vega, Lope de, *El cuerdo loco*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), t. IV, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, pp. 374-421.

Vega, Lope de, *El dómine Lucas*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), t. XII, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1930, pp. 60-95.

Vega, Lope de, *El Hamete de Toledo*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), t. VI, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928, pp. 171-208.

Vega, Lope de, *El remedio en la desdicha*, en *Comedias de Lope de Vega*, tomo I, Madrid, Espasa-Calpe, 1952 (Clásicos Castellanos, 39).

Vega, Lope de, *El secretario de sí mismo*, en Ángel González Palencia (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), t. IX, Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, pp. 303-343.

Vega, Lope de, *El tirano castigado*, en Ángel González Palencia (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), t. IX, Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, pp. 727-763.

Vega, Lope de, *Guardar y guardarse*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), t. XII, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1930, pp. 206-238.

Vega, Lope de, *La fe rompida*, ed. Ramón Valdés, en *Comedias de Lope de Vega, Parte IV*, 3, dir. Alberto Blecu y Guillermo Serés, Lleida, Editorial Milenio, 2002, vol. 10, pp. 1351-1491.

Vega, Lope de, *La gallarda toledana*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), t. VI, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928, pp. 68-102.

Vega, Lope de, *La hermosa Alfredda*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), t. VI, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928, pp. 209-248.

Vega, Lope de, *La hermosura aborrecida*, en Emilio Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), t. VI, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928, pp. 249-287.

Vega, Lope de, *La ley ejecutada*, Madrid, Ediciones Atlas, 1971 (BAE, 247), pp. 7-56.



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

- Vega, Lope de, *La mayor virtud de un rey*, en *La vega del Parnaso*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, t. I, pp. 391-535.
- Vega, Lope de, *La pobreza estimada*, Madrid, Ediciones Atlas, 1971 (BAE, 246), pp. 405-469.
- Vega, Lope de, *La serrana de Tormes*, en Ángel González Palencia (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), t. IX, Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, pp. 436-478.
- Vega, Lope de, *La villana de Getafe*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Editorial Orígenes, 1990.
- Vega, Lope de, *Los locos de Valencia*, ed. Hélène Tropé, Madrid, Castalia, 2003.
- Vega, Lope de, *Si no vieran las mujeres*, en *La vega del Parnaso*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, t. III, pp. 595-750.
- Vega, Lope de, *Sin secreto no hay amor*, en Justo García Soriano (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), t. XI, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1929, pp. 137-170.